

Jenseits von Wagner und Liszt

Profile und Perspektiven

von

Ernst Otto Nodnagel

Opus 35.

Königsberg in Pr.
Druck und Verlag der Ostpreußischen Druckerei und Verlagsanstalt, Aktien-Gesellschaft.
1902.

Inhaltsübersicht.

gesungenen Drama bei Wagner, oder gar bei unseren beiden lebenden Meistern Strauß und Schillings, nötig war. Das Orchester wird vorwiegend Wirkungen intimer Art zu suchen haben, sich im allgemeinen etwas mehr Beschränkung auferlegen müssen. Für die Art der Orchesterbehandlung, wie ich sie meine, kann man nach ein oder der anderen Seite hin wohl ungefähr die Partitur von Humperdincks „Königskindern" als Muster bezeichnen. Deren Verfehltheit im Ganzen liegt ja, wie wir gesehn haben, nicht auf musikalischem Gebiet, sondern in den ästhetisch-technischen Voraussetzungen.

Die Stoffwahl würde sich vielleicht auf verwandten Gebieten bewegen können, wie bei Maeterlinck, dessen Dichtungsweise ja musikalische Stimmungswirkungen sucht. Aber natürlich müßte die Gestaltung der Stoffe von der Maeterlinckschen wesentlich verschieden sein. Maeterlinck will musikalische Wirkungen erzielen ohne Zuhilfenahme der Musik; diese Schwierigkeit hat der Melodramatiker nicht zu besiegen. Er bedarf also nicht der für den genialen Belgier charakteristischen sprachlichen Stimmungssuggestionsmittel, vor allem nicht der außerordentlich suggestiven, aber dennoch den gegen künstlerische Suggestion Widerspänstigen unwillkürlich zum Lachen reizenden Frage- und Antwortspielereien. Sein Suggestionsorgan ist das Orchester.

Im übrigen muß seine dramatische Technik naturalistisch sein.

Ich will es bei diesen spärlichen Andeutungen bewenden lassen. Horebsblicke sind ja manchmal ganz lohnend. Aber ich halte doch für lohnender, das gelobte Land betreten zu dürfen. Meine Absicht war nur, auch anderen Tondichtern eine Anregung zu geben zur Mitarbeit an der praktischen Lösung des formulierten Problems.

Weiteres, der Praxis vorgreifendes Theoretisieren scheint mir, nachdem die zu realisierenden Prinzipien aufgestellt sind, unnütz und überflüssig —: Auch Kolumbus hat nicht gegackert!



Gesangprosodie.



Die Hauptbedeutung dieses sinfonisch-symbolischen Parallelkunstwerkes beruht nun darin, daß es dem Dichter, der im Drama darauf verzichten muß, persönlich zum Hörer zu reden, Gelegenheit bietet, sich unmittelbar an diesen zu wenden; es bildet gleichsam das Sprachrohr, durch das der Künstler über die Häupter seiner Geschöpfe hinweg mit dem Publikum sich verständigen, das Publikum zu seinem Mitwisser machen kann.

Um die Musik für solche Zwecke brauchbar zu machen, war es natürlich notwendig, ihr Ausdrucksvermögen, ihre Fähigkeit, Gedankenverbindungen zu suggerieren, zu möglichster Vollkommenheit zu entwickeln. Das unvergängliche Verdienst, dieses Ziel erreicht zu haben, hat ebenfalls Wagner sich erworben.

Es giebt ja immer noch altmodische Leutchen, welche dieses Vermögen der Tonkunst überhaupt kurzweg leugnen; einmal widerlegte ich einen solchen Gegner auf etwas drastische Weise, indem ich den Flügel öffnete und ein paar Töne, ein Motivchen von zwei Takten, anschlug. Der andere schwieg verletzt, denn wie beabsichtigt, hatte das Motivchen bei ihm eine bestimte Assoziation ausgelöst; es war die unsterblich schöne Boccaccio-Melodie „Du bist verrückt, mein Kind."

Dieses unscheinbare Episödchen enthält implicite das Prinzip der ganzen „Leitmotiv"-Technik. Das „Leitmotiv" ist Symbol für eine Idee, ein Ereignis, einen Gegenstand, eine Thätigkeit, eine Person, und seine Bedeutung beruht darauf, daß es Assoziationen hervorruft und es so dem Tondichter ermöglicht, willkürlich dem Hörer eine bestimmte Gedanken- oder genauer Vorstellungsfolge aufzuzwingen.

Insofern gewährt das Orchester dem Dramatiker die Möglichkeit, die Vorgänge der Dichtung zu kommentieren, dem Hörer Andeutungen und Aufschlüsse über die seelischen Vorgänge seiner Personen zu geben, die im Drama selbst zu geben ihm vielfach durch die konsequente Durchführung des naturalistischen Prinzips unmöglich gemacht wird.

Ein ungemein charakteristisches Beispiel bietet nach dieser Richtung hin der dritte Aufzug der „Meistersinger", und zwar speziell der Morgenbesuch Beckmessers bei Sachs am Tag nach der Prügelei.

Der Anblick des nächtlichen Schlachtfeldes erweckt dem Stadtschreiber natürlich allerlei trübe Vorstellungen und Erinnerungen. Gleichzeitig peinigen ihn körperlich die Beulen und Striemen, die er davon getragen, und geistig die Bemühungen, sein mißglücktes Werbelied durch ein neues zu ersetzen.

Die alte Oper pflegte bei derartigen Anlässen mit einer Arie aufzuwarten, der Dramatiker alten Stils hätte die Gelegenheit zu einem

Monolog sicher nicht unbenutzt gelassen. Der Musikdramatiker bedarf dieser psychotechnischen „Eselsbrücke" nicht; sein Leitmotivapparat, sowie die Ausdrucksfähigkeit und der Nüancenreichtum seines Orchesters ermöglicht es ihm, den ganzen Vorstellungskomplex, der sich in dem Hirn des geprügelten Stadtschreibers drängt, bis ins Detail zu verfolgen und dem Hörer zu suggerieren, diesen also in der Seele Beckmessers lesen zu lassen.

An diesem einen Falle läßt sich recht deutlich erkennen, welchen Vorsprung der dramatische Komponist vor dem dramatischen Dichter dadurch hat, daß ihm die Möglichkeit gegeben ist, selbst unmittelbar mit dem Hörer in Verbindung zu treten.

Hinsichtlich des „geschwiegenen Monologs", der einzigen Art, deren ein naturalistisches Drama sich normaliter bedienen darf, kann ich übrigens — möglich, daß das subjektiv ist — selten eine unangenehme, störende Nebenempfindung unterdrücken: die lautlose Stille auf der Bühne stört mich, berührt mich peinlich, reizt mich zum Husten. Dabei irritiert mich jedesmal eine naheliegende halb unbewußte Reflexion: „Um Gotteswillen, doch nicht etwa ein Monolog?! Aber wer wird denn auftreten? Denn einer allein kann doch unmöglich weiter spielen!" Tritt zu dem stummen Spiel das Orchester, dann bleibt die Aufmerksamkeit konzentriert, und jener genußstörende, illusionsraubende Nebengedanke findet nicht Zeit, unsere Bewußtseinsschwelle zu überschreiten.

Die prinzipielle Möglichkeit, die Denkbarkeit des naturalistischen Melodrams glaube ich dargethan zu haben. Man könnte nun wissen wollen, wie diese Kunstgattung praktisch sich gestalten, wie der Stil derselben sein wird.

Beantworten läßt sich diese Frage natürlich nur experimentell. Es existiert noch kein naturalistisch-melodramatischer Stil, er muß erst gesucht, geschaffen werden.

Nur einige allgemeine Gesichtspunkte lassen sich jetzt schon aufstellen, deren Beachtung voraussichtlich unerläßlich sein wird.

Musikalisch wird wohl in erster Linie eine Vereinfachung des Orchestersatzes und der Orchestermasse erforderlich sein. Das heißt, wohlverstanden: keine einzige der durch Wagner der Orchesterpalette gewonnenen Klangfarben soll aufgegeben werden, alle und noch viele mehr müssen dem Künstler für den Bedürfnisfall zu Gebote stehen. Der Instrumentalkörper muß also der nämliche bleiben. Aber die geringe Tragfähigkeit des unstilisiert gesprochenen Wortes bedingt wohl eine etwas dezentere und einfachere Handhabung der Massen, als sie im

Auf musikalischem Gebiete wird nun diese Höhe der Entwickelung durch den Namen Wagners markiert. Wir können mithin unser Problem dahin formulieren: Wie ist eine Kombination der Prinzipien Wagners und seiner stilistischen Errungenschaften mit denen Hauptmanns zu ermöglichen? Diese Kombination wäre wohl das nächste Ziel der weiteren Entwickelung.

Das Problem des naturalistischen Melodramas in diesem Sinne hat schon manchen zur Lösung gelockt.

Im Jahre 1891 machte Christian Ehrenfels das musikalische Drama der Zukunft zum Gegenstand einer längeren und sehr interessanten Untersuchung (in der Freien Bühne), die ihn zu dem Ergebnis führte, das Problem sei unlösbar, die Vorzüge des naturalistischen und des musikalischen Dramas schlössen einander aus, könnten nicht vereinigt werden.

Dieses Resultat war erschlichen: Aufs Geratewohl griff Herr Ehrenfels aus einem Hauptmannschen Werke eine Szene als „konkretes Beispiel" heraus und erbrachte den Beweis, daß sie unkomponierbar sei, daß man diese Alltagssprache unmöglich singen und diese verwickelten Gedankengänge ebensowenig musikalisch symbolisieren könne.

Es ist aber doch durchaus verkehrt, bei unserer Frage eine nicht zur Komposition bestimmte Dichtung — die also ihrer ganzen Natur nach die Mitwirkung der Tonkunst geradezu ausschließen muß — als Maßstab zu nehmen, gar nicht zu reden davon, daß, wie Herr Ehrenfels völlig übersehen zu haben scheint, der ganze Begriff „naturalistischer Bühnengesang" eine contradictio in adjecto wäre.

Der begabte Paul Geisler hat praktische Versuche zur Lösung unseres Problems gemacht, in einem, meines Wissens unveröffentlicht gebliebenen einaktigen „Musiklustspiel" „Der Herr Baron". Ich halte auch diesen, prinzipiell vielleicht beachtenswerten Versuch für verfehlt, nicht nur wegen des unmöglichen Textes, sondern vor allem, weil darin ebenfalls an dem Prinzip des Sprechgesangs festgehalten ist.

Paul Geisler, der selbst vor Jahren sein Werkchen dem Verfasser gegenüber als Versuch in der Richtung unseres Problems bezeichnet hatte, suchte es freilich später als S a t i r e auf Wagner und Hauptmann umzudeuten. „Das haben Sie hinterher leicht sagen", pflegte mein alter Professor in Prima in solchen Fällen zu sagen und Lessing drückt sich irgendwo über gewisse Anwendung der Treppenironie noch gröber aus.

Sehr interessant war mir eine Notiz, die vor einigen Jahren die Presse durchlief, des Inhalts — Namen und Einzelheiten sind mir nicht mehr genau erinnerlich — Frau Kosima Wagner beabsichtige, die Partie

des Beckmesser in Bayreuth von einem Komiker darstellen zu lassen, der noch nie zuvor die Opernbühne betreten habe. Diese Idee wurde namentlich in der musikalischen Fachpresse viel belacht; aber, wenn es auch als beinahe ausgeschlossen zu betrachten ist, daß eine derartige Rollenbesetzung den Beifall Wagners hätte finden können, so schien doch der Gedanke als solcher aus einer richtigen Ahnung geboren zu sein. Von den „Meistersingern" und speziell der Beckmesser-Partie ist der Schritt zu dem melodramatisch gesprochenen Dialog in der That gar nicht so sehr groß; die Hälfte dieses Schrittes haben wir mit der Dialogtechnik Arnold Mendelssohns in seinem Tondrama „Elsi, die seltsame Magd" gemacht gesehen.

Meine Ideen über das Problem hat Humperdinck dann in seinen Königskindern zu verwirklichen gesucht, leider auf verkehrtem Wege, denn sein Versuch, die Melodie des gesprochenen Wortes in sogen. „Sprechnoten" zu fixieren, ist an einer Gedankenlosigkeit gescheitert. Humperdinck übersah den prinzipiellen Unterschied zwischen der deutschen Sprachprosodie und der Gesangprosodie. Die Sprache mißt den Rhythmus nach Hebung und Senkung, also nach Qualitäten, die Gesangsprosodie dagegen quantitativ, nach Länge und Kürze. Humperdinck glaubte das Problem gelöst, wenn er eine gut deklamierte Gesangsmelodie mit „Sprechnoten" notierte; so ist ihm gelungen, an seine „Königskinder" eine prinzipielle Diskussion zu knüpfen, die zu dem künstlerischen Wert seines mißlungenen Experimentes in gar keinem Verhältnis steht. Aber das Problem eines naturalistischen Musikdramas, das also ein naturalistisch gestaltetes und naturalistisch zu sprechendes Melodram sein müßte, ist noch ungelöst. Seine Lösung wird die nächste Entwickelungsstufe des deutschen Dramas sein, wenn die Kunstgeschichte logisch sich entwickelt.

Prinzipiell könnte man vielleicht gegen das „naturalistische Melodrama" vorbringen, es sei unnaturalistisch, einen Vorgang, der dem Leben nachgebildet sei, vom Orchester begleiten zu lassen; das Leben spiele sich ja auch nicht unter Orchesterbegleitung ab. Dieser Einwurf entspringt wohl einer völligen Verkennung der Rolle, die seit Wagner dem Opernorchester zufällt. Während es in der alten Oper sich lediglich um die Gesangsmusik, um ein rein musikalisches Kunstwerk handelt, in dem die menschliche Stimme nur als Instrument Verwendung fand und für das die Bühnenvorgänge sowohl wie die Texteswörte nur den Vorwand abgaben: bildet bei Wagner das rezitierte Drama die Hauptsache; parallel mit diesem dramatischen läuft aber dann bei ihm noch ein zweites, ein sinfonisches Kunstwerk, das die dramatischen Vorgänge widerspiegelt, oder besser noch, sie symbolisiert.

individuellen Bedingungen und der Gesetzmäßigkeit ihres Bestehens, der jedem Kunstprodukte immanenten speziellen Gesetzmäßigkeit nachzuspüren. Diese Art der Kunstlehre, deren Hauptkennzeichen es ist, daß sie mit der Entwicklung gleichen Schritt hält, daß sie aus realen Prämissen ihre Schlüsse zieht, erwirbt sich eben dadurch auch den Anspruch, Zukunftspostulate aufstellen, Vorschläge für die Zukunft machen zu dürfen. Allerdings, die Erfüllung oder Nichterfüllung ihrer Forderungen muß sie der der Praxis immanenten Entwickelungsnotwendigkeit anheimstellen.

Auch das letzte elementare Ereignis der Kunstgeschichte, das Schaffen Richard Wagners, hat der bezopften Schulmeisterästhetik wieder willkommene Gelegenheit gegeben, sich in ihrer vollen negativen Größe zu zeigen.

Erst ein erbitterter, häufig mit recht illoyalen Mitteln geführter Kampf gegen das neue Evangelium, dann, nachdem die Wahrheit mit sieghafter Gewalt sich Bahn gebrochen, ein behutsames Einlenken und endlich bei jedem schüchtern sich zeigenden Keim einer Weiterentfaltung einstimmiges, eigensinniges Gebrüll: Ne plus ultra! Bis hierher und nicht weiter!

Ich will nun vom Standpunkte der modernen Aesthetik untersuchen, ob wirklich das Musikdrama, wie es uns von Wagner hinterlassen worden, eine taube Frucht ist, ob es wirklich allein eine Ausnahme macht von dem auf allen Gebieten herrschenden Gesetz einer unablässigen organischen Weiterentwickelung.

Auch nach dem Jambendrama unserer Klassiker hielt man Jahrzehnte lang eine Entwickelung für unmöglich und vermerkte in der Litteraturgeschichte bei Goethes Tod das ominöse „Bis hierher und nicht weiter“; und doch hatten wir Ludwig und Hebbel, haben wir heute die Meisterdramen eines Ibsen und Hauptmann, haben eine neue dramatische Technik, einen neuen Stil, der mit dem der Jambentragödie nicht mehr Aehnlichkeit hat, als der Wagnerstil mit dem der altitalienischen Oper oder auch mit dem der neuitalienischen Hintertreppen- und Hof-Opern à la „Bajazzi“, deren Autor man ja naiv genug war, mit Wagner in einem Atem zu nennen.

Nach welcher Seite das Wagnersche Musikdrama in erster Linie den Versuch zur Weiterbildung nahe legt, zeigt ein flüchtiger Vergleich der Anforderungen, die man heutzutage an die dramatische Poesie zu stellen berechtigt ist, mit denen, die Wagner an sie stellt. Schon bei ihm glaubte man ja, weil er in seiner Stoffwahl keine Rücksicht nahm auf die

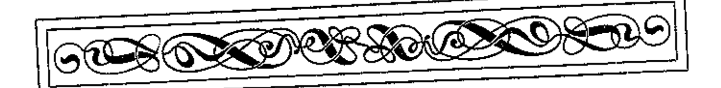
Prüden, von Naturalismus reden zu dürfen; und doch sind Wagners Dichtungen kaum mehr „naturalistisch“, als etwa Schillers „Braut von Messina“. Hier wie dort ist die Natur in höchstem Maße stilisiert, oder, wie man gemeiniglich sagt, „idealisiert“; ja, bei Wagner geht die Stilisierung noch weiter als bei Schiller. Dieser läßt seine Personen wenigstens nur deklamieren, während jener sie sogar singen läßt. Eben darin, daß Wagners handelnde Menschen singen, allerdings auch in seiner Sprache, liegt das Stilisierende seiner Technik. Ein konsequenter Realist läßt seine Personen sprechen und zwar so, wie die Hauptmannschen Menschen sprechen. Der deklamierte Vers ist stilisierte Sprache, und wenn der Vers gar gesungen wird, ist das eine noch weitergehende Stilisierung. Der Wagnersche, streng auf Prosodie und Tonfall der Textworte Rücksicht nehmende „Sprechgesang“ ist also im Grunde genommen weiter nichts als eine potenzierte Stilisierung der schlichten Sprache: die „gehobene“ Sprache der Deklamation wird hier noch weiter „gehoben“, stilisiert, zu der musikalischen Deklamation. Wenn dennoch das gesungene Wort Wagners oft dem realistisch gesprochenen Wort Hauptmanns oder Ibsens in der Wirkung fast näher steht, als etwa der Vers Schillers, so ist das das Verdienst der von ihm ausgebildeten prosodischen Technik.

Während der Tonfall der gewöhnlichen Deklamation mehr oder weniger der Willkür oder Einsicht des Darstellers überlassen bleibt, wird er diesem bei der musikalischen Deklamation mit peinlicher Gewissenhaftigkeit vorgezeichnet — in Noten.

Wenn diese musikalische Deklamation, dieser „Sprechgesang“, auch zweifellos eine der bedeutendsten Errungenschaften ist, die Wagners Genie uns beschert, so glaube ich doch, daß für die Zukunft seine Hauptbedeutung auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik liegen wird — ich verweise nur auf das Schaffen eines Hugo Wolf —, während ich ihn im musikalischen Drama nur für eine wichtige Durchgangsstufe zu einer Regeneration des Melodramas auf moderner Grundlage halte.

Erst, wenn diese Regeneration Thatsache geworden ist, scheint mir das Prinzip Wagners konsequent durchgeführt, das, was Wagner erstrebte, völlig erreicht.

Melodrama ist ja auch das Wagnersche Musikdrama schon, qua modifiziertes Deklamationsdrama mit Orchesterbegleitung. Allein das Melodrama auf moderner Grundlage soll nicht allein musikalisch, sondern auch dramaturgisch auf der Höhe der bisherigen Entwickelung stehen, während der Begriff Deklamationsdrama durch die neuere Geschichte der Bühnenlitteratur bereits weit überholt ist.



Die sogenannte „Aesthetik", die „Lehre vom Schönen", hat noch
bei allen entscheidenden Wendepunkten der Kunstgeschichte sich im Gegen-
satz befunden zu der praktischen Kunstübung; noch immer hat sie sich
als Hemmschuh erwiesen für eine lebendige Weiterentwickelung der Künste,
hat als ihre Aufgabe betrachtet, das Greisenhafte, abgelebt Alte aus-
zuspielen gegen das lebenskräftige Neue und Junge. Indem sie so
immer mehr die Fühlung verlor mit der jeweiligen Entwickelungsfase
der Künste, hat sie es so herrlich weit gebracht, daß ihre praktische Be-
deutung heutigen Tages sich darauf beschränkt, die Brotversorgung zu
bilden für die Herren Professoren der Aesthetik, sowie für das bornierte
Kunsthandwerkertum, vom kritischen Beckmesser bis zum sternenbesäten
Senatsmitglied der Kunstakademie.

Jedes große Ereignis der Kunstgeschichte wird von der Aesthetik
als widerrechtlicher Eingriff in ihre verbrieften und heiligen Rechte be-
trachtet, und an dieser Auffassung hält sie solange fest, bis wieder ein
neuer Fortschritt erfolgt ist und der bisherige Gegenstand des Hasses
seinerseits das Alte repräsentiert.

Gegenüber dieser verkrüppelten degenerierten Art der Kunstlehre,
dieser spekulativen Aesthetik, die entweder aus abstrakten willkürlichen
Aprioritäten oder aus längst überwundenen Standpunkten die Postulate
destilliert, mit denen sie die lebendige Kunst schulmeistern will, gewinnt
seit kurzem eine neue Art ästhetischer Betrachtung mehr und mehr Boden.
Man kann sie etwa als impressionistische Aesthetik bezeichnen. Sie bringt
an die künstlerischen Erscheinungen, mit denen sie sich beschäftigt, keinen
fertig vorgefundenen Maßstab heran, sie verzichtet auf Dogmen und
spanische Stiefel. Diese hat eine viel höhere Auffassung von ihrem Beruf,
als jene, sie erkennt ihn darin, ihre Objekte mit liebevollem eindringen-
dem Verständnis zu analysieren und dadurch den Voraussetzungen, den

Das

naturalistische Melodram.